

Endlich der Beweis: Die Inschrift des Genter Altars entstand im 16. Jahrhundert

Volker Herzner

Aus Anlass der großen Ausstellung über den Genter Altar, mit der 2020 die mehrjährige Restaurierung dieses Hauptwerkes der altniederländischen Malerei gefeiert wurde beziehungsweise gefeiert werden sollte, erschienen drei monumentale Bände zum Genter Altar und zu Jan van Eyck und dessen male-
rischem Umfeld. Der erste Band dokumentiert die Restaurierung der Altaraußenseite;¹ der zweite ist der eigentliche Ausstellungskatalog, obwohl ihm nicht zu entnehmen ist, welche Werke tatsächlich ausgestellt waren und welche nicht, aber er trägt zu recht den programmatischen Titel *Van Eyck. Eine optische Revolution*;² der dritte enthält zahlreiche Forschungsbeiträge, ist aber vor allem sehr empfehlenswert, weil er Abbildungen in großer Anzahl und in hervorragender Qualität enthält, die den bei weitem besten Eindruck von dem größtenteils wiedererstandenen Wunderwerk des Genter Altars vermitteln.³

Die Altarinschrift

Es sollen hier aber nicht alle drei Bücher besprochen werden, vielmehr geht es nur um ein einziges Problem, das aber für die Beurteilung des Genter Altars schon immer von grundlegender Bedeutung war, nämlich um die Frage nach der Authentizität der berühmten Altarinschrift, des Quatrains, eine Frage, die nach den hier präsentierten Forschungen nun endgültig geklärt sei. Dieser Inschrift zufolge, die sich auf den unteren Rahmen der Flügelaußenseiten befindet, wurde der Altar von Hubert van Eyck, dem größten Maler, den es jemals gegeben habe, begonnen und von seinem Bruder Jan van Eyck im



1 Genter Altar: Untere Rahmenleisten der Altaraußenseite mit dem Quatrain, nach der Reinigung, vor der Retuschierung

Auftrag des Joos Vijd vollendet und am 6. Mai 1432 präsentiert. Der Quatrain hat folgenden Wortlaut: „Pictor Hubertus eeyck . maior quo nemo repertus / Incepit . pondus. que Johannes arte secundus / Frater perfecit . Iudocus Vijd prece fretus / **Versu sexta mai . vos collocat acta tueri**“. Die hier fett wiedergegebenen Buchstaben sind im Original rot hervorgehoben; sie ergeben als Zahlbuchstaben das Jahr 1432.⁴ (Abb. 1)

Émile Renders hat nicht als erster die Inschrift 1933 als eine Fälschung aus dem späteren 16. Jahrhundert bezeichnet. Paul Coremans fand 1953 dafür eine Bestätigung in bestimmten übereinanderliegenden Malschichten.⁵ Ich war und bin der Meinung, dass sich die These der Authentizität der Inschrift durch zahlreiche Argumente als unhaltbar erweist.⁶ Bis heute wird jedoch von der Forschung auf Zweifel an der Authentizität der Inschrift mit scharfer Ablehnung reagiert. Offenbar würde man es als ein großes Unglück empfinden, dass, wenn die Inschrift nicht authentisch wäre, dann auch der Anteil Hubert van Eycks, des angeblich bedeutendsten altniederländischen Künstlers, am Genter Altar in Frage gestellt wäre.

Die neuen Forschungsergebnisse

Aus diesem Grund kommt der Publikation über die Restaurierung der Altaraußenseite nun die größte wissenschaftliche Bedeutung zu, denn in ihr ist diesem Problem ein eigenes Kapitel gewidmet. Susan Frances Jones, Anne-Sophie Augustyniak und Hélène Dubois haben ein umfangreiches Kapitel nicht nur den inhaltlichen, sondern auch den formalen Fragen des Quatrains gewidmet, die sie mit paläographischer Akribie untersuchen.⁷ Als Maßstab für die Überprüfung der Schriftformen des Quatrains dienen ihnen in erster Linie die Spruchbänder der beiden Propheten und der beiden Sibyllen im obersten Register der Außenseite des Altars, deren Schriftzüge von hervorragender Qualität sind, aber auch die entsprechenden Namensinschriften. Der Quatrain auf den unteren Rahmenleisten ist weit weniger gut erhalten, dennoch erachten die Autorinnen die festgestellten Übereinstimmungen als so vollkommen, dass eine Entstehung in späterer Zeit ausgeschlossen werden könne: „These interrelationships imply that the quatrain was an integral part of the design of the exterior view of the altarpiece, and that all these inscriptions were designed in a single workshop“.⁸ Damit scheint also die Authentizität des Quatrains erwiesen, Anzeichen für eine nachträgliche Anbringung seien nicht auszumachen, Zweifel seien vollkommen ausgeschlossen.

Ist das Problem des Quatrains aber nun wirklich endgültig geklärt, wie nicht nur in diesem Kapitel, sondern auch an vielen Stellen aller drei genannten Publikationen mit Nachdruck behauptet wird? Waren alle bisher vorgebrachten Zweifel wirklich völlig aus der Luft gegriffen? Davon kann keine Rede sein. Es gibt schließlich eine Reihe von historischen Zeugnissen zum Genter Altar, die die Zweifel erst ausgelöst haben, und ohne sie zu beantworten, scheint auch ein endgültiges Vertrauen in die Authentizität des Quatrains nicht möglich zu sein. Angesichts schon früher vorgebrachter Einwände,⁹ möchte ich im Folgenden aber nur diejenigen Argumente erörtern, die von den hier präsentierten Forschungen als entscheidende Belege für die Echtheit des Quatrains ausgegeben werden.

Der Altar als zu schützendes Kunstwerk

Eine der Aussagen des Quatrains, die für sich schon deutlich genug gegen dessen Authentizität spricht, ist die Tatsache, dass hier den Künstlern der erste Platz vor dem Auftraggeber eingeräumt wird, denn in einer „echten“ Inschrift kommt dem Auftraggeber unvermeidlicherweise der Vorrang zu, weil er der „Urheber“ des Werkes ist. Die Autorinnen erkennen denn auch an, dass diese Feststellung „correct“ sei, im Falle des Genter Altars würde sie jedoch keine Rolle spielen, da die Inschrift an „the superior

status of Vijd's name“ keinen Zweifel lasse und das Wappen Joos Vijds in der Kapelle ja keinen Zweifel am Vorrang des Auftraggebers aufkommen lasse.¹⁰ Dennoch ist unbestreitbar, dass Joos Vijd nach den Künstlern erst in der dritten Zeile genannt wird, außerdem geht es nicht um die Auftraggeberschaft der Kapelle, sondern um den Altar, daher erweist sich diese Erwägung nur als eine unangemessene und irrige Ausflucht, die die unübliche Rangfolge in der Inschrift nicht zu erklären vermag.

Bei dieser Fehldeutung der Inschrift bleibt es aber nicht. Denn die Autorinnen vertreten allen Ernstes die Ansicht, dass Jan van Eyck – er ist das grammatikalische Subjekt der Inschrift – mit den Worten „vos collocat acta tueri“ uns als Betrachter („vos“) auffordere, das Werk („acta“) anzuschauen, denn sie übersetzen „tueri“ mit „anschauen“ („to look at the work“, „to view the painting“).¹¹ Diese Übersetzung ist jedoch falsch, „tueri“ bedeutet auf keinen Fall „anschauen“, sondern „beschützen“; daran ist nicht der geringste Zweifel möglich, ein Tutor ist ja auch kein „Betrachter“, sondern ein „Beschützer“. Folglich wäre ebenso die mit dem Verb „collocat“, wie die Autorinnen meinen, dem Betrachter erteilte „Erlaubnis“ („to allow, to permit“), das Werk zu „betrachten“, unsinnig. Niemals erhält ein Besucher in spätmittelalterlichen Inschriften die Erlaubnis, den Altar zu betrachten. Wenn sich in Inschriften dieser Zeit, was gar nicht so selten vorkommt, der Auftraggeber oder auch der Künstler an den Betrachter wendet, dann einzig und allein mit der Bitte, für sein Seelenheil zu beten. Solche elementarsten religiösen Gebräuche sollten nicht ausgeklammert werden, nur um eine unkorrekte Inschrift als echt ausgeben zu können. Versteht man also diesen Teil der Inschrift entsprechend dem eindeutigen Wortlaut richtig, so werden „wir“, die Betrachter, aufgefordert, das Werk zu „beschützen“. Es geht also um nichts anderes als um den *Schutz* dieses Werkes. Wenn den Künstlern Hubert und Jan van Eyck im ersten Teil der Inschrift der Vorrang eingeräumt wird und Jan van Eyck selbst sozusagen das Wort ergreift, dann geschieht das offensichtlich nur, um auf diese Weise den außerordentlichen Rang des zu beschützenden Kunstwerkes deutlich zu machen. Der Altar wird also in erster Linie als ein *Kunstwerk* vorgestellt, nicht so sehr als ein religiöses Werk. Daraus ergibt sich zweifelsfrei, dass die Inschrift nur entstanden sein kann, als die höchst reelle Gefahr der Zerstörung des Genter Altars bestand, nämlich in der Zeit des Bildersturms.¹²

Aus den bisherigen Darlegungen ergibt sich, dass nach den üblichen historischen Maßstäben der Quatrain nicht aus dem Jahr 1432 stammen kann, also nicht authentisch ist. Ein völlig anderes Urteil ergibt sich dagegen, wenn – ohne angemessene historische Begründung – als unbezweifelbar vorausgesetzt wird, dass die Inschrift 1432 entstanden ist. Dann bleibt nichts anderes übrig, als alle im Widerspruch dazu stehenden Aussagen des Quatrains entsprechend „anzupassen“, auch wenn das zu historisch unhaltbaren Behauptungen führt. Diese fragwürdige Methode trifft auch für die anderen historischen Zeugnisse zu, die im Widerspruch zur Inschrift stehen.

Die Stiftung der täglichen Messe im Mai 1435

Eine außerordentlich wichtige Bestätigung für die Unmöglichkeit, dass der Quatrain vom 6. Mai 1432 datieren könnte, ergibt sich aus der Stiftung der „ewig dauernden täglichen Messe“ für ihren Altar durch die beiden Auftraggeber Joos Vijd und Elisabeth Borluut, die erst am 13. Mai 1435 erfolgte. Aber selbst zu diesem Zeitpunkt war die Kapelle, wie sich aus dieser Urkunde ergibt, noch nicht verschließbar, dafür sollte erst noch Vorsorge getroffen werden. Wie leicht einzusehen ist, wäre die Annahme abwegig, dass der Altar bis zu diesem Zeitpunkt schon drei Jahre ohne Messdienst in der unverschließbaren Kapelle gestanden hätte.¹³ Ohne jeden Zweifel liegt zu diesem Zeitpunkt die Aufstellung des Retabels auf dem Altar der Vijd-Kapelle noch in der Zukunft. Bei diesem wichtigen Dokument erfolgt die „Anpassung“, in dem behauptet wird, dass die Stiftung der täglichen Messe am 13. Mai 1435

nur registriert wurde, die wirkliche Stiftung aber schon früher erfolgt sei.¹⁴ Das ist aber eine vollkommen willkürliche Annahme, für die es nicht den geringsten Anhaltspunkt gibt. Gerade auch in diesem Zusammenhang ist schließlich zu berücksichtigen, dass Joos Vijd und Elisabeth Borluut schon sehr alt, krank, kinderlos und unermesslich reich waren. Ohne Zweifel haben sie den frühestmöglichen Zeitpunkt wahrgenommen, der sich für die Messstiftung ergab. Für alle angeführten Überlegungen scheint es keine bessere Bestätigung zu geben, als dass nach neueren Archivfunden die Vijd-Kapelle sogar erst 1435 vollendet worden ist.¹⁵

Berichtet Hieronymus Münzer 1495 von zwei Meistern des Altars?

Eine große Bedeutung für die Beurteilung der Authentizität des Quatrains kommt dem Reisebericht des Nürnberger Arztes Hieronymus Münzer aus dem Jahre 1495 zu, denn er enthält die erste ausführliche Beschreibung des Genter Altars durch einen Besucher überhaupt. Erstaunlicherweise meint Maximiliaan Martens nun erstmals, diesem Reisebericht sogar eine Bestätigung für die Autorschaft von zwei Meistern entnehmen zu können, bei denen es sich eben um Hubert und Jan van Eyck handele.¹⁶ Das ist eine mehr als überraschende „Anpassung“ in besagter Absicht, denn es ist ohne jeden Zweifel nur ein einziger Meister, von dem Münzer spricht und von dessen Werk er überwältigt ist, dessen Namen er allerdings nicht nennt. Dieser Meister kommt zwar zweimal zur Sprache, aber das ergibt sich aus den verschiedenen Zusammenhängen, in denen er erwähnt wird, und, was wichtig ist, in beiden Fällen war der Altar bereits fertiggestellt. Zuerst heißt es, dass der „magister pictor“ nach der Vollendung des Werkes vom Auftraggeber über den vereinbarten Lohn hinaus 600 Kronen erhalten hat; und nach dem Bericht über einen Meister, der die Kunst des Altares habe nachahmen wollen, darüber aber geisteskrank geworden sei, kommt Münzer noch einmal auf den „magister tabelle“ zurück, der die wunderbaren Gestalten von Adam und Eva geschaffen hat, und teilt nun mit, dass dieser vor dem Altar begraben liegt. Zu behaupten, wie Martens will, dass der „magister pictor“ und der „magister tabelle“ zwei verschiedene Meister seien, geht völlig am Wortlaut und am Sinn von Münzers Bericht vorbei. Wenn der „magister pictor“ nicht mit dem, wie Münzer mitteilt, vor dem Altar bestatteten „magister tabelle“ identisch wäre, hätte er ja gar nicht als solcher bezeichnet werden können. Damit ist aber auch klar, dass mit dem von Münzer so geschätzten „Meister des Altars“ nur Hubert van Eyck gemeint sein kann, dessen Grabstein (aus welchen Gründen auch immer) vor dem Altar lag, während Jan seine letzte Ruhestätte in Brügge gefunden hat.¹⁷

Münzers Notizen geben in aller Deutlichkeit zu erkennen, dass sie nicht etwa den Quatrain zur Grundlage haben – oder ihn sogar bestätigen würden –, sondern auf Informationen beruhen müssen, die er nur von den Kirchenführern erhalten haben kann. Wenn diese die Besucher informierten, dass der „magister tabelle“ vor dem Altar begraben lag, gaben sie also erstaunlicherweise Hubert van Eyck als den alleinigen Meister aus, und der Altar müsste folglich bereits im Jahre 1426, dem Todesjahr Huberts, vollendet gewesen sein. Wenn man dem Bericht Münzers Glauben schenkt, dann hätte Jan van Eyck mit dem Genter Altar überhaupt nichts zu tun gehabt. Selbst die bewunderten Gestalten von Adam und Eva hält Münzer ausdrücklich für Werke des Meisters, der vor dem Altar bestattet war!

Allein diese Angaben dürften genügen, um völlige Gewissheit zu erlangen, dass zu diesem Zeitpunkt, also 1495, der Quatrain noch nicht existiert haben kann. Hubert muss wohl von einheimischen Lokalpatrioten als ein großer Genter Meister verehrt worden sein. Diese Hochschätzung Huberts, so unzutreffend sie im Hinblick auf den Altar auch ist, hat dann aber schließlich im Quatrain ihre endgültige Form gefunden. Für die Kirchenführer spielte zum Zeitpunkt von Münzers Besuch Jan van Eyck offensichtlich keine Rolle als Meister des Genter Altars. Als solcher muss er aber für Kunst-

interessierte doch eine Berühmtheit gewesen sein, denn sonst hätte Antonio de Beatis, der dem Altar 1517 einen Besuch abstattete, Jan nicht als Vollender des von Hubert begonnenen und angeblich „vor 100 Jahren“ geschaffenen – also nicht erst 1432 vollendeten – Werkes erwähnt. Aber im Unterschied dazu weiß Albrecht Dürer, der 1521 in Begleitung der zweifellos gut informierten Meister der Genter Malerzunft den Altar besichtigte, überhaupt nichts von Hubert, für ihn ist der Genter Altar „des Johannes taffel“. Dieses überaus wichtige Zeugnis Dürers wird von Martens erstaunlicherweise mit Schweigen übergangen. Das früheste sichere Zeugnis für die Existenz des Quatrains stammt aus der Zeit um oder nach 1600.¹⁸

Ist stilistisch ein Anteil Hubert van Eycks am Altar nachweisbar?

Wenn der Quatrain zutreffend wäre, müsste in dem umfangreichen Werk des Genter Altars ja auch stilistisch ein Anteil von Hubert identifizierbar sein. Das ist jedoch nicht der Fall. Eine „Händescheidung“, so leicht sie auf den ersten Blick erscheinen mag, führte seit jeher zu keinem überzeugenden Ergebnis. Es war deshalb naheliegend, die Vorzeichnungen zu untersuchen. Aber schon J. R. J. Van Asperen de Boer, der 1979 zu diesem Zweck die von ihm erfundene Infrarotreflektographie einsetzte, scheiterte in dem Bemühen, bei den Vorzeichnungen zwei verschiedene Hände zu identifizieren: es ist allein die Hand Jan van Eycks, die eindeutig erkannt werden konnte.¹⁹ Auch nach den Untersuchungen mit den modernsten technischen Mitteln, auf die sich Martens beruft, konnte nur eine einzige unterzeichnende Hand, nämlich diejenige Jans, identifiziert werden.²⁰ Martens kommt daraufhin nicht etwa zu dem Schluss, dass der Genter Altar das alleinige Werk Jan van Eycks ist, im Gegenteil, er hält einen Anteil Huberts für „indisputable“ und betrachtet es als die Aufgabe künftiger Forschungen, diesen Anteil zu identifizieren.

Angebliche Echtheitsbeweise des Quatrains

Das Resultat der referierten Untersuchungen ist also in höchstem Maße widersprüchlich: einerseits gibt es eine Reihe unbezweifelbarer Fakten (nicht auf alle konnte hier eingegangen werden²¹), die mit der Authentizität der Inschrift unvereinbar sind; andererseits scheinen die neuesten Untersuchungen von Susan Frances Jones, Anne-Sophie Augustyniak und Hélène Dubois und weiterer Teams²² doch gerade jeden diesbezüglichen Zweifel auszuschließen. Wie ist dieser Widerspruch zu klären? Dass die historischen Argumente, die gegen die Authentizität der Inschrift sprechen, alle als unzutreffend zu betrachten wären, nur um an der Echtheit des Quatrains festzuhalten, scheint jedenfalls keine ernstzunehmende Perspektive mehr zu sein.

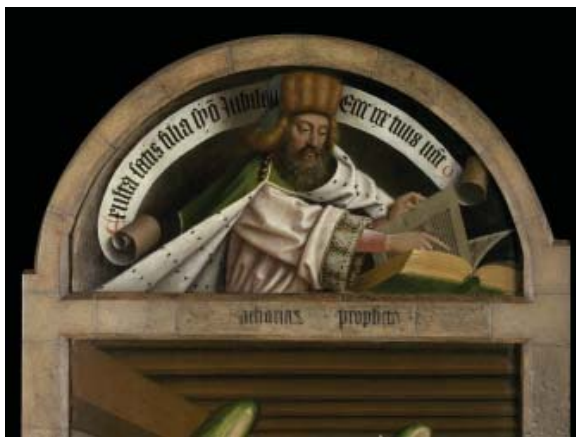
Kann die formale Gestaltung des Quatrains aber tatsächlich unzweifelhaft als authentisch gelten? Die Autorinnen haben mit ihren akribischen Untersuchungen einen Weg gewiesen, der zu einer Beurteilung des Problems führt, die sich von der bisherigen deutlich unterscheidet; die Restaurierung der äußeren Altarraahmen, von der die Inschriften in hohem Maße profitierten, spielt dabei eine wichtige Rolle. Der Quatrain auf den unteren Rahmenleisten ist weniger gut erhalten als die oberen Rahmeninschriften der Propheten und Sibyllen, vor allem waren die Steine des Rahmenwerkes mit ihren Fugen kaum zu erkennen. Aber jetzt ist sehr deutlich geworden, wie hier die Buchstaben einfach als körperlose Schriftzeichen auf den Untergrund aufgetragen sind, ohne Rücksicht auf die Fugen in der Abfolge der aneinandergefügt Steine des Rahmenwerks zu nehmen. Es kommt daher mehrfach vor, dass Steinfugen mit Buchstaben „übermalt“ sind, ohne dass die Fugen in irgendeiner Weise als Unterlage oder Träger einer Inschrift kenntlich gemacht wären. Um diese merkwürdige Anlage der Inschriften des Quatrains dennoch als fraglos authentisch ausgeben zu können, verweisen die Autorinnen auf die



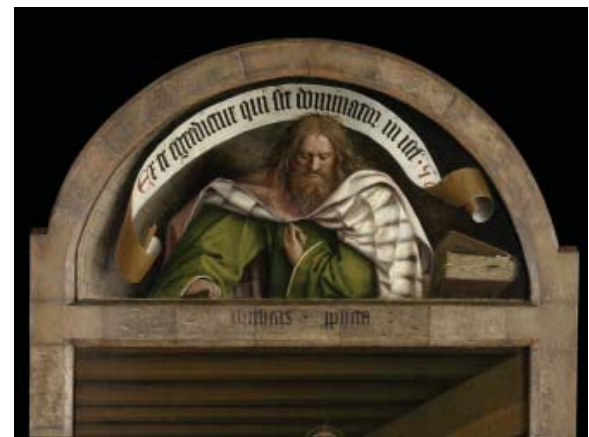
2 Jan van Eyck, Genter Altar:
Sibilla Eritrea



3 Jan van Eyck, Genter Altar:
Sibilla cumana



4 Jan van Eyck, Genter Altar: Sacharias propheta



5 Jan van Eyck, Genter Altar: Micheas propheta

Parallele, die sich dafür bei den Namensinschriften der Propheten und Sibyllen im obersten Register der Außenseite des Altares auf den unteren Rahmenleisten findet.²³ Tatsächlich werden die Propheten und Sibyllen in derselben auffälligen Weise, ohne Rücksicht auf die Steinfugen, bezeichnet: die linke Sibylle als „Sibilla Eritrea“ (Abb. 2), die rechte als „Sibilla cumana“ (Abb. 3), sowie der linke Prophet als „Sacharias propheta“ (Abb. 4) und der rechte als „Micheas propheta“ (Abb. 5).

Inschriften im Werk Jan van Eycks

Entscheidend angesichts dieser Inschriftenform ist nun zweifellos die Feststellung, dass es für eine derartige Gestaltungsweise, die einer Inschrift eine eigene ästhetische Qualität als autonomes Monument, wie man sagen könnte, nicht zugesteht, im Werk Jan van Eycks nichts Vergleichbares gibt. Auf der Innenseite des Altars sind die Inschriften auf einem durchgehenden goldenen Rahmen aufgetragen, und bei allen Werken des Künstlers, deren originaler Rahmen erhalten ist, eignet den Rahmeninschriften sogar eine besondere Dreidimensionalität, indem sie als aus dem Stein herausgemeißelt oder in den goldenen Untergrund hineinvertieft erscheinen, und wenn bei größeren Formaten der Rahmen aus einer Abfolge vieler Steine besteht, scheint in diesen Rahmen sogar eigens eine durchgehende Unterlage aus Metall für die Inschrift eingelassen zu sein. Es erscheint danach als geradezu undenkbar, dass, wie am Genter Altar, körperlose Buchstaben einfach auf Steinfugen aufgetragen sein könnten, ohne dass die Unterlage als ein Inschriftenträger ausgebildet wäre. Davon lassen sich die Autorinnen jedoch nicht beirren, vielmehr betrachten sie aufgrund der von ihnen beobachteten paläographischen Übereinstimmungen zwischen den Inschriften der Propheten und Sibyllen und dem Quatrain die ersteren gerade als einen eindeutigen Beleg dafür, dass Jan van Eyck Inschriften eben auch auf diese Weise gestaltet habe und ihm deshalb der Quatrain zugeschrieben werden müsse.²⁴

Diesem Urteil wird man jedoch nicht zustimmen können, schon deshalb nicht, weil die Namen der Sibyllen erstaunlicherweise unrichtig sind. Denn die Texte auf den Schriftbändern weisen eindeutig die linke Sibylle als die „Cumana“ und die rechte als die „Eritrea“ aus, was im Widerspruch zu den inschriftlichen Identifizierungen steht. Bei der Namenszuweisung der Sibyllen (Abb. 2 und 3) ist folglich ein Irrtum unterlaufen, der auf keinen Fall Jan van Eyck zugeschrieben werden kann.²⁵ Es dürfte mithin nicht zweifelhaft sein, dass der Fehler der Namensinschriften und die „un-eyckische“ Form der Inschrift in engstem Zusammenhang stehen, das heißt also: Sie haben beide mit Jan van Eyck nichts zu tun. Die Inschriftenformen der Propheten und Sibyllen sind demnach kein Beleg für die Authentizität des Quatrains, sie erweisen sich dadurch im Gegenteil als später angebrachte Inschriften, die demnach wohl nur gleichzeitig mit dem Quatrain entstanden sein können. Vielleicht sollten die eigentlich unbezweifelbaren Namensinschriften der Propheten und Sibyllen sogar dazu dienen, den Quatrain auf alle Fälle gegen jeden Fälschungsverdacht abzusichern. Diese Rechnung wäre jedenfalls aufgegangen.

Es stellen sich aber weitere Fragen. Die Schrifttype, die für den Quatrain und die Inschriften der Propheten und Sibyllen verwendet wurde, ist eine Minuskel, die *textualis formata*.²⁶ Auch das muss als sehr merkwürdig gelten, denn Jan van Eyck hat für Inschriften auf Altarraahmen nahezu ausschließlich die Majuskel verwendet. Die einzigen Ausnahmen sind die Pala des Kanonikus van der Paele in Brügge (Abb. 6) und das Dresdner Marienaltärchen, aber das sind Ausnahmen, die gut verständlich erscheinen. Bei dem Paele-Altar enthält die Inschrift (sie beginnt mit der Erwähnung des Auftraggebers) eine ungewöhnliche Fülle von Mitteilungen, so dass die Minuskel, trotz etlicher Abkürzungen, offensichtlich als die einzige Möglichkeit erschien, mit dem Platz zurechtzukommen; beim Dresdner Altärchen ist ebenfalls Platzmangel unverkennbar, aber ein anderer, hier befindet sich die Signatur in einer winzigen Hohlkehle des inneren Rahmens.

Beide Fälle können sicher nicht erklären, warum beim Genter Altar die Minuskel zur Anwendung kam. Gerade bei diesem monumentalen Werk und bei der ungewöhnlichen Hochschätzung, die im Quatrain zum Ausdruck kommt, wäre eigentlich die Majuskel als einzig angemessener Typus der Inschriften zu erwarten, Platz ist ja auch zur Genüge vorhanden. Mit anderen Worten: wäre Jan van Eyck für den Quatrain verantwortlich gewesen, so hätte er zweifellos die Majuskel verwendet. Es gibt also



6 Jan van Eyck, Madonna des Kanonikus van der Paele, Ausschnitt unten links, Groeningemuseum Brügge

zwei ernsthafte Gründe, die dagegensprechen, dass Jan van Eyck etwas mit dem Quatrain zu tun hatte: erstens die fehlende Unterlage für eine Inschrift auf dem Rahmenwerk des Altars und zweitens die ‚un-eyckische‘ Verwendung der Minuskel. Der Genter Altar dürfte demnach ursprünglich überhaupt keine Inschrift enthalten haben, die Auskunft über den Auftraggeber und den oder die ausführenden Künstler gegeben hätte; diese Schlussfolgerung erscheint sehr überraschend, sie wird jedoch nachdrücklich durch den Bericht Hieronymus Münzers bestätigt, in dem Jan van Eyck gar nicht vorkommt.

Der Bildersturm als Anlass für die Inschrift

Damit dürfte sich bestätigen, dass der Quatrain nur zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein kann, nämlich zur Zeit des Bildersturms, wie ja die Aufforderung, das Werk zu beschützen, deutlich genug zu erkennen gibt. Warum aber hat man bei dieser Gelegenheit die Minuskel verwendet? Die Erklärung scheint sehr einfach zu sein, denn der Genter Altar wurde beim anbrechenden Bildersturm zunächst im Turm der Sint-Baafs-Kathedrale (der ehemaligen Pfarrkirche St. Johannes) in Sicherheit gebracht, dann kam er jedoch ins Rathaus. Es wäre sicher naheliegend, dass sich am ehesten hier für den Nachkommen der Auftraggeber, Joos Triest, die Möglichkeit ergab, den Quatrain anbringen zu lassen.²⁷ Da der Altar aber, wie man nicht anders annehmen kann, in diesem „Notquartier“ mit geschlossenen Flügeln verwahrt wurde, standen als Vorbilder für eine neue, aber authentisch wirken sollende Inschrift allein die Texte auf den Schriftrollen der Propheten und Sibyllen zur Verfügung, die in Minuskeln abgefasst sind; lediglich die goldenen Minuskeln des knappen Dialogs auf den Verkündigungstafeln kommen noch in Betracht. Die paläographischen Übereinstimmungen zwischen diesen Texten und dem Quatrain sowie den Namensinschriften der Propheten und Sibyllen, die die Autorinnen als Beleg für die Echtheit des Quatrains ausgeben, lagen also von vornherein der Fälschungsabsicht zu Grunde, ihnen kommt die erhoffte Beweiskraft daher nicht zu. Wie es sich jedoch mit der Feststellung verhält, dass die Buchstaben des Quatrains und die umgebenden Steine ein und derselben Malschicht angehören würden, ist eine andere Frage.²⁸ Eine gleichzeitige Entstehung dürfte mit Sicherheit auszuschließen sein. Hier wäre vielleicht doch noch einmal eine genauere Untersuchung erforderlich.

Im Quatrain wird der Name Hubert van Eyck als „hubertus eeyck“ (Abb. 1) wiedergegeben, was eine sehr ungewöhnliche Latinisierung ist, für die bisher keine befriedigende Erklärung gefunden werden konnte. Bei Jan van Eyck lautet die lateinische Übersetzung des Familiennamens immer „De Eyck“, er nennt sich also „Johannes De Eyck“. Vielleicht wäre es gar nicht so abwegig zu vermuten, dass dem Verfasser des Quatrains keine lateinische Künstlerinschrift Jan van Eycks bekannt war und er deshalb auf die merkwürdige Latinisierung „eeyck“ verfiel. Wie auch immer: von Jan van Eyck kann diese Namensform mit Sicherheit nicht stammen.

Die gestalterische Qualität des Quatrains

Der Vergleich des Quatrains mit den oberen Rahmeninschriften des Genter Altars scheidet demnach als Echtheitsbeweis für den Quatrain aus. Sucht man nach anderen Vergleichsmöglichkeiten, so führt kein Weg an der schon erwähnten Minuskel-Inschrift im unteren Rahmen der Paele-Madonna (Abb. 6) vorbei, und es kann wohl kaum noch überraschen, dass zwischen beiden Inschriften erhebliche Unterschiede sowohl in paläographischer als auch in gestalterischer Hinsicht deutlich werden. Lässt man außer acht, dass die Paele-Minuskeln sich als reliefartige Schicht aus dem Untergrund erheben, so fällt immer noch auf, um wieviel „kunstvoller“, nämlich schwungvoller in vielen Konturen und reicher in den Verzierungen, sie im Vergleich zu den Minuskeln des Quatrains sind, sie zeichnet eine unvergleichliche gestalterische Qualität aus, wie sie für Jan van Eyck charakteristisch ist, aber beim Quatrain vermisst wird. Es bleibt nur der Schluss, dass der Quatrain mit der paläographischen und stilistischen Qualität der Paele-Minuskeln nicht mithalten kann. Bedarf es noch weiterer Argumente, um Jan van Eyck als Urheber des Quatrains auszuschließen?

Die alles entscheidende Frage, ob dem Quatrain oder den ihm entgegenstehenden historischen Zeugnissen der notwendige Wahrheitscharakter zuzuerkennen ist, findet damit zweifellos ihre Antwort: der Quatrain entstand erst im 16. Jahrhundert, und zwar als Aufforderung an die Betrachter, das einzigartige Kunstwerk des Genter Altars vor den Bilderstürmern zu beschützen.

Die angeblich verlorene Predella des Altars

Ein Punkt sollte noch angesprochen werden, der zwar nichts mit den neuen Forschungen zu tun hat, aber auch die neuen Forschungen noch in starkem Maße verfälscht. Es geht um eine Darstellung der Hölle, die dem Bericht Marcus van Vaernewycks von 1569 zufolge von Jan van Eyck auf dem „voet“ des Altars – also wohl auf der Predella – in Aquarellfarben dargestellt war, aber durch unsachgemäße Restaurierung zerstört worden sei.²⁹ Um aber von Vaernewijck auf den Leim zu gehen, muss man annehmen, dass im Genter Altar das Jüngste Gericht dargestellt sei, denn nur dann kann man die Hölle vermissen. Das war sehr wahrscheinlich die Ansicht des Genter Chronisten. Van Vaernewijcks Mitteilung ist aber leicht als ein Irrtum zu erkennen, erstens weil auf einer Predella niemals eine Hölle, sondern immer nur ein hochrangiges christliches Thema, wie etwa der Schmerzensmann oder Jesus und die Apostel, dargestellt sein kann. Außerdem gab es bei niederländischen Altären des 16. Jahrhunderts noch keine Predellen.³⁰ Anders als immer noch häufig behauptet wird, sind also die Tafeln des Genter Altars vollständig erhalten. Die Annahme, dass im Genter Altar das Jüngste Gericht dargestellt sei, geht völlig an den ikonographischen Gegebenheiten vorbei.

Anmerkungen

- 1 *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Exterior*, hrsg. von Bart Fransen und Cyriel Stroo (Contributions to the Study of the Flemish Primitives, 14), Brüssel, KIK-IRPA 2020. 430 S., zahlr., größtenteils farbige Abb.
- 2 *Van Eyck. Eine optische Revolution*, hrsg. von Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet und Frederica Van Dam, Stuttgart, Belser 2020. 503 S., zahlr., größtenteils farbige Abb.
- 3 *The Ghent Altarpiece – Van Eyck. Art, History, Science and Religion*, hrsg. von Danny Praet und Maximiliaan P.J. Martens, Veurne, Hannibal 2019. 368 S., zahlr., größtenteils farbige Abb.
- 4 Marc H. Smith, Susan Frances Jones und Anne-Sophie Augustyniak, „The Quatrain. A New reconstruction“, in: Fransen/Stroo 2020 (wie Anm. 1), S. 376–379.
- 5 Émile Renders, *Hubert van Eyck. Personnage de légende*, Paris und Brüssel 1933; Paul Coremans u. a., *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, Antwerpen 1953, S. 121ff.; dazu Volker Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, S. 10ff.
- 6 Herzner 1995 (wie Anm. 5); zum Quatrain hier S. 10 und passim. Zuletzt ders., „Die Inschrift des Genter Altars – eine Fälschung, der die Forschung vertraut hat“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 100 (2018), S. 271–304.
- 7 Susan Frances Jones, Anne-Sophie Augustyniak und Hélène Dubois, „The Authenticity of the Quatrain and the other Frame Inscriptions“, in: Fransen/Stroo 2020 (wie Anm. 1), S. 273–307. Siehe auch Marc H. Smith, Susan Frances Jones, Anne-Sophie Augustyniak, „The Quatrain. A New Reconstruction“, ebd., S. 377–379.
- 8 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 286.
- 9 Herzner 2018 (wie Anm. 6).
- 10 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 291.
- 11 Ebd., S. 274; hier auch das weiter unten folgende Zitat.
- 12 Herzner 2018 (wie Anm. 6), S. 285f.
- 13 Herzner 1995 (wie Anm. 5), S. 152ff.; die Stiftungsurkunde ist wiedergegeben auf S. 273–276.
- 14 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 296.
- 15 Hugo van der Velden, „A replay to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent quatrain“, in *Simiolus* 35 (2011), S. 131–141; auf S. 141 Verweis auf einen entsprechenden, bisher noch nicht publizierten archivalischen Beleg.
- 16 Maximiliaan P.J. Martens, „The role of Hubert van Eyck in the Ghent Altarpiece“, in: Praet/Martens 2019 (wie Anm. 3), S. 116–128; hier S. 124. Martens verzichtet darauf, den Reisebericht Münzers wiederzugeben; dieser Bericht wie auch die nachfolgend erwähnten Zeugnisse von Antonio de Beatis und Dürer sind dokumentiert bei Herzner 1995 (wie Anm. 5), S. 276f.
- 17 Dazu Herzner 1995 (wie Anm. 5), S. 180ff.
- 18 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 275f.; Herzner 2018 (wie Anm. 6), S. 288.
- 19 J.V.R. Van Asperen de Boer, „A scientific re-examination of the Ghent Altarpiece“, in: *Oud Holland* 93 (1979), S. 141–214; dazu auch Herzner 1995 (wie Anm. 5), S. 116ff. Die neuesten Ergebnisse: Marie Postec und Griet Steyaert, „The Van Eycks's Creative Process. The Paintings: from (Under)drawing to the Final Touch in Paint“, in: Fransen/Stroo 2020 (wie Anm. 1), S. 195–247; S. 242: „Jan van Eyck does indeed seem to be the master of the closed altarpiece, the person responsible for working out and executing the paintings“. Wenn Hubert van Eyck den Genter Altar tatsächlich begonnen hätte, dann müsste das selbstverständlich auch auf den Außenflügeln nachweisbar sein.
- 20 Martens 2019 (wie Anm. 16), S. 16 ff.
- 21 Zum Beispiel ist, entgegen der Annahme von Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 305, Anm. 58, der Typus des Chronogramms mit farbig hervorgehobenen Zahlbuchstaben, wie er im Quatrain Verwendung findet, nicht vor 1480 nachweisbar; dazu zuletzt Herzner 2018 (wie Anm. 6), S. 295ff.
- 22 Anne-Sophie Augustyniak, Laure Mortiaux und Jana Sanyova, „The Van Eyck's Creative Process. The Frames: an Exceptional Polychromy“, in: Fransen/Stroo 2020 (wie Anm. 1), S. 249–271.
- 23 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 297ff.
- 24 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 299.
- 25 Herzner (wie Anm. 6), S. 120f., S. 165. Skeptisch äußern sich dazu Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 300.
- 26 Jones/Augustyniak/Dubois 2020 (wie Anm. 7), S. 283 u. ff.
- 27 Herzner 2018 (wie Anm. 6), S. 285.
- 28 Augustyniak/Mortiaux/Sanyova 2020 (wie Anm. 22), S. 258. Die von Coremans entdeckte und als Indiz für eine spätere Entstehung des Quatrain interpretierte Silberschicht sei ein üblicher Bestandteil der Malschicht; ebd., S. 253ff.
- 29 Hélène Dubois, „Transformations in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: Fransen/Stroo 2020 (wie Anm. 1), S. 11–45, hier S. 16; Maximiliaan Martens, „Jan van Eycks optische Revolution“, in: *Ausst.-Kat. Gent* 2020 (wie Anm. 2), S. 141–176, hier S. 155; Danny Praet, „De virtutibus Dei: ancient and medieval philosophy of the virtues in the Ghent Altarpiece“, in: Praet/Martens 2019 (wie Anm. 3), S. 240–292, hier S. 290.
- 30 Herzner 1995 (wie Anm. 5), S. 48 f.

Bildnachweise

- Abb. 1: Genter Altar: Untere Rahmenleisten der Altraußenseite mit dem Quatrain, nach der Reinigung, vor der Retuschierung, Sint-Baafskathedraal Gent: *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Exterior*, hrsg. von Bart Fransen und Cyriel Stroo, Brüssel, KIK-IRPA 2020, S. 272
- Abb. 2: Jan van Eyck, Genter Altar: Sibilla Eritrea, Sint-Baafskathedraal Gent: © Sint-Baafskathedraal Gent, – www.artinlanders.be – Dominique Provost, CC BY-NC-ND 4.0 (keine Änderungen vorgenommen)
- Abb. 3: Jan van Eyck, Genter Altar: Sibilla cumana, Sint-Baafskathedraal Gent: © Sint-Baafskathedraal Gent, – www.artinlanders.be – Dominique Provost, CC BY-NC-ND 4.0 (keine Änderungen vorgenommen)
- Abb. 4: Jan van Eyck, Genter Altar: Sacharias propheta, Sint-Baafskathedraal Gent: © Sint-Baafskathedraal Gent, – www.artinlanders.be – Dominique Provost, CC BY-NC-ND 4.0 (keine Änderungen vorgenommen)
- Abb. 5: Jan van Eyck, Genter Altar: Micheas propheta, Sint-Baafskathedraal Gent: © Sint-Baafskathedraal Gent, – www.artinlanders.be – Dominique Provost, CC BY-NC-ND 4.0 (keine Änderungen vorgenommen)
- Abb. 6: Jan van Eyck, Madonna des Kanonikus van der Paele, Ausschnitt unten links, Groeningemuseum Brügge: Musea Brugge, – www.artinlanders.be – Hugo Maertens, CC0

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/578/>